Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Semiótica de la ironía en la obra de JIS: Modelo de cuatro ejes para el estudio de la minificción gráfica en la serie “Otro Día”

Semiotics of irony in the work of JIS: A four-axis model for the study of graphic microfiction in the series “Another Day”

César Ilzivir SALAZAR ESCOBAR
Universidad Autónoma de Chihuahua. México
cesar.salazar@cbtis122.edu.mx
ID ORCID*: https://orcid.org/0009-0008-6363-1172*

Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Mayo 2026
Artículo aceptado:
Septiembre 2026

Número 19 pp. 104-121
DOI: https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n19a9

ISSN: 2530-8297
@ 2026 Microtextualidades
Este material se publica bajo licencia Creative Commons: Reconocimiento-No Comercial Licencia Internacional CC-BY-NC

RESUMEN

El artículo analiza la viñeta de la obra de JIS como una unidad autónoma de minificción gráfica basada en la hibridación semiótica entre imagen y texto. Desde el marco de la teoría de la minificción se propone que su brevedad responde a una elipsis extrema donde el silencio opera como núcleo narrativo. Se desarrolla un modelo de cuatro ejes-organización espacial, temporalidad, retórica del silencio y recepción- para explicar su funcionamiento como fractal narrativo. A partir del análisis de tres viñetas, se demuestra que la parataxis, el inicio anafórico, el cierre catafórico y el entimema gráfico configuran estructuras abiertas que desplazan el sentido hacia la lectura desde la ironía. En este proceso, el lector activa su enciclopedia cultural para completar el vacío, produciendo una refiguración que vincula la diégesis con su experiencia y convierte la viñeta en un dispositivo crítico de la vida contemporánea.

PALABRAS CLAVE: minificción gráfica, hibridación semiótica, fractal narrativo, elipsis extrema, lectura ergódica, ironía.

ABSTRACT

This article analyzes the panel in JIS´s work as an autonomus unit of graphic microfiction based on the semiotic hybridization of image and text. From the framework of microfiction theory, it proposes that its brevity stems from an extreme ellipsis where silence operates as the narrative core. A four-axis model-spatial organization, temporality, rhetoric of silence, and reception- is developed to explain its function as a narrative fractal. Trough the analysis of three panels, it is demonstrated thar parataxis, anaphoric opening, cataphoric closing, and graphic meaning toward the reader till irony. In this process, the reader activates their cultural encyclopedia to fill in the gaps, producing a refiguration that links the diegesis to their experience and transforms the panel into a critical device of contemporary life.

KEYWORDS: graphic microfiction; semiotic hybridization, narrative fractal, extreme ellipsis, ergodic reading, irony.

1. La viñeta como unidad de hibridación semiótica

En la actual semiosfera digital, caracterizada por una tendencia hacia la brevedad y lo instantáneo, la producción de JIS se erige como un laboratorio de experimentación formal. Su estilo ha desplazado el eje de la caricatura mexicana (sustentada principalmente en la crítica política) hacia los temas "abstractos, pachecos, existenciales y psicodélicos" (Rosas, s.p.). Este giro va más allá de lo temático y estructural: sus viñetas no sólo ilustran una anécdota, sino que constituyen minificciones gráficas donde la imagen y el texto convergen en una unidad texto-visual indisoluble. Es debido a esa relación entre la unidad texto-visual, a la que denominaremos viñeta, y al conjunto de discursos visuales insertos en la minificción gráfica, le llamaremos hibridación semiótica, la cual se convierte en una estrategia de simbiosis narrativa profunda, potenciada por el ecosistema de la semiosfera digital.

Para analizar a JIS, se debe definir el concepto de viñeta como un texto en donde la dimensión narrativa está inusitada, construida a partir de una elipsis extrema. La minificción posmoderna se distingue por su naturaleza fragmentaria y su hibridación genérica, pues "su naturaleza híbrida tiene dos dimensiones simultáneas: una hibridación de rasgos propios del ensayo, cuento y poesía…, y, además, con cierta frecuencia una hibridación irónica con algún género extraliterario" (Zavala, 2024, p. 50).

La contribución de este trabajo radica en desplazar la lectura tradicional de la caricatura e historieta mexicana, que se ha centrado históricamente en la sátira socio-política y cuya característica ha sido la secuencia lineal, para proponer un modelo analítico operativo de cuatro ejes que se desarrollará en la interpretación de un corpus de viñetas previamente seleccionadas. Este modelo permitirá abordar la viñeta desde una lectura autónoma, pasando del mero chiste gráfico hacia una minificción visual de carácter fractal. De este modo, se pondrán en juego las categorías teóricas de forma interseccional para explicar cómo una sola imagen tiene una potente carga semiótica y es capaz de producir un despliegue de significados, como lo haría una narrativa compleja en la mente del lector.

2. Poética de la brevedad visual: una aproximación semiótica a la viñeta de JIS

La viñeta en la producción de José Ignacio Solórzano se puede pensar como una modalidad autónoma de minificción gráfica que trasciende la función de una ilustración accesoria. Este fenómeno se define técnicamente como un texto donde la dimensión narrativa permanece insinuada a través de la elipsis extrema, eliminando los elementos presupuestos para que el receptor actúe como un "verdadero creador de significación" (Zavala 2024, p.4). En este sistema, la brevedad no es una simple economía de recursos, sino una consecuencia de la naturaleza y dimensión de su silencio, el cual adquiere un carácter ontológico que "configura la obra desde su tejido interno" (Perucho p. 136). La viñeta opera, entonces, como un núcleo parabólico o epifánico, capturando el final de una historia que ha quedado fuera de cuadro, "intensificando lo ausente al reducir al

mínimo la información explícita" (Vizcaíno Mosqueda, 2011, p.19).

Para profundizar en la complejidad de esta unidad, es necesario analizar la interacción entre el código icónico y el escrito mediante la función de simbiosis-relevo. Según Luis Gabriel Arango Pinto (2018), bajo esta relación de "relevo", las palabras y las imágenes tienen una misma categoría y se asocian para que "la unidad del mensaje tenga lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la diégesis "(p. 312). En la obra de JIS, la palabra añade una carga emocional o filosófica inédita que proyecta el dibujo hacia dimensiones de sátira socio-cultural o introspección metafísica; así, la viñeta se convierte en un "supersigno" donde la forma lingüística es independiente de la sustancia, pero juntas moldean un concepto complejo en la mente del lector (Barrero, p.146).

Esta interdependencia se articula bajo la estructura de un entimema gráfico. Técnicamente, el entimema "funciona como un silogismo truncado por la supresión de una proposición" (Barthes, citado en Vizcaíno Mosqueda 128), lo que en el terreno visual de JIS se traduce en un vacío estructural demandante. El autor decide "tapar, callar y esconder" para que el prosumidor complete la arquitectura fractal de la obra, proyectando sobre el texto una "red de atribuciones que se sostienen en su propia enciclopedia específica" (Zavala, 2024, p. 45).Esta lógica entimemática justifica que la focalización presente tenga un inicio anafórico, en donde lo más importante ya ocurrió antes de asomarnos al cuadro, y culmine en un final catafórico, un simulacro de cierre que solo se concreta cuando el lector inicia su relectura entre líneas (p.120).

2.1. La viñeta y la elipsis extrema

La elipsis extrema consiste en la eliminación deliberada de aquellos elementos que el lector o espectador debe dar por supuestos para apropiarse del texto, la diversidad alude "al carácter proteico de la minificción, es decir, su tendencia a la hibridación genérica" (Zavala 2006, p. 222). Al eludir partes de la secuencia lógica, se obliga al receptor a completar el sentido en función de su propia interpretación, y a su vez el formato es una consecuencia directa de la contundencia de la elipsis.

Entonces, la elipsis extrema opera no sólo como una estrategia retórica que apropia al texto en su significación con el universo lector del receptor, sino que habita en el tejido mismo del relato (ficcional) y configura la obra desde dentro gracias a esa elocuencia de aquella que no se enuncia y "ante lo cual, es imprescindible la relectura" (Urrutia y Mateos 49). Lo que convierte el acto de leer en un proceso de reconstrucción de significados sumergidos, similar a la metáfora del iceberg en que la parte oculta contiene un mensaje profundo, algo que no es muy evidente dentro de la narrativa visual, pues en formatos específicos como la viñeta se queda en una interpretación superficial, sin embargo, este mecanismo elíptico permite que dicha dimensión narrativa esté meramente sugerida, y que, sin necesidad de explicarse, el lector la comprenda.

A diferencia de la narración convencional, la viñeta puede funcionar como el núcleo parabólico de un relato extremadamente sintético o como epifanía, la cual radica en el final de una historia o remate que ha quedado fuera de cuadro, pues es un "texto donde la dimensión narrativa está inusitada, construido exclusivamente a partir de una elipsis extrema" (Zavala 2006, p. 229). Por la potencia de la elipsis, al personaje le basta con ser nombrado; su descripción física o psicológica "queda para las sosegadas líneas del cuento o las turbulencias de la novela […] En el censo de una microhistoria apenas

se registran dos contrincantes, si solo la habita uno nunca será un impedimento para entretejerla. El dilema queda plasmado en el planteamiento final de la historia" (Perucho p.133). La narratividad en la viñeta a menudo no es parte del texto-imagen, sino un efecto de lectura producido por el sistema de implícitos y supuestos que el lector proyecta sobre el fragmento, lo que "la misma poética del género extrema la condición participativa de la recepción, para dotar de pleno sentido o, mejor, de pluralidad de sentido a esas miniaturas narrativas" (Urrutia y Mateos, p. 50).

La viñeta se constituye esencialmente a través de la elipsis extrema que convierte al silencio en el principal motor narrativo, exigiendo actividad en el lector en la búsqueda de sentidos. Es un átomo narrativo, en donde todo lo que se omite contiene la elocuencia de aquello representado. No es en sí una falta de información, sino un fundamento ontológico que justifica la brevedad del formato. Como modalidad de minificción gráfica, esta unidad fusiona el código icónico con el escrito para funcionar como un aparato de significación, el cual recurre a estrategias retóricas intertextuales que logran condensar verdades ficcionales en fragmentos de plena autonomía estética y fractal.[1]

2.2. El inicio anafórico

En el marco de la producción simbólica contemporánea, la viñeta ha dejado de ser considerada una mera ilustración accesoria para construirse como una modalidad autónoma de minificción gráfica (Zavala 2024, p. 34). En este sentido, Barrero (2012) sostiene que la viñeta no constituye únicamente un recuadro, sino una "representación pictográfica de mínimo espacio y/o tiempo significativo" (p. 32). En las piezas de Jis el inicio es anafórico por que la viñeta captura un momento de una acción ya iniciada. Se trata de lo que Barrero (2012) denomina una "relación durativa: aunque el lector observa una sola imagen, esta puede "descomponerse para señalar el paso del tiempo" (p. 32). De este modo "el lector llega a la escena cuando el evento principal está en marcha o ha concluido" (Zavala 2024, p. 120).

Todo relato implica la presencia de un personaje focalizado dentro del universo diegético, a través del cual el lector accede a los acontecimientos. En las piezas de JIS, la focalización es clave para configurar el inicio anafórico, pues el personaje suele aparecer en una postura estática o de reacción. Esta disposición obliga al lector a inferir un universo diegético que permanece fuera del campo visual. Barrero (2012) coincide en que la ausencia es inherente al relato, dado que toda viñeta presenta únicamente una "síntesis escogida" (p.32). Desde esta perspectiva, puede entenderse la viñeta como una síntesis de una totalidad diegética cuya parte fundamental permanece "fuera de campo".

El inicio anafórico de JIS funciona, precisamente, a partir de esa síntesis: remite a una prehistoria elidida, suprimida de manera intencional, que el receptor debe reconstruir a partir de los indicios presentes en la imagen. En este proceso adquiere relevancia el concepto de *historietema*, entendido como una unidad de significado que el lector puede aprehender de manera inmediata. En las piezas de JIS, el inicio anafórico

[1] El código icónico es de algún modo la "columna vertebral" del mensaje visual, pues permite una asimilación más rápida e incisiva que el texto escrito., ya que "atrae la atención, mantiene la atención, transmite información (cultural o universal). Hace que la información se recuerde" (Cano p.40).

se sostiene en la posibilidad de que "la secuencialidad puede darse dentro del contorno de una única viñeta" (Barrero, p. 34). Así, una imagen aparentemente estática puede contener un "hecho consumado y activar un "proceso cognitivo" mediante el cual el lector atribuye un pasado y un presente a la escena representada (p.33).

A diferencia de la tira secuencial, JIS recurre a lo que Barrero (2012) denomina "plana": una superficie ideal en la que se organiza el relato sin depender de una manipulación secuencial previa. Al desvincularse de la secuencia tradicional, la viñeta puede "dilatar o detener el tiempo representado (p.116). Esta particularidad permite que el inicio anafórico funcione como un anclaje narrativo cuyo sentido no se encuentra completamente contenido en la imagen, sino que debe ser reconstruido por el lector.

En este sentido, el inicio anafórico constituye un mecanismo formal característico de la minificción gráfica contemporánea. Mientras el modelo clásico conduce al lector desde un plano general que proporciona una contextualización de la escena, el inicio anafórico prescinde del preámbulo y dirige la mirada directamente hacia el detalle. El procedimiento elimina deliberadamente la parte de la información contextual que permitiría comprender de manera inmediata el acontecimiento representado. Como estrategia de la elipsis extrema, la imagen no muestra el origen de la situación, sino su consecuencia o, incluso, un fragmento mínimo de ella (Zavala 2024, p.35). De otra manera, presupone que lo más importante ya ocurrió fuera del cuadro y que es tarea del lector (prosumidor) darle sentido a la viñeta en su polisemia extrema, llenando el vacío que rodea al detalle focalizado; según la "estética de la recepción […]el texto literario es entendido como un signo cultural que se realiza en un contexto pragmático y cuya lectura conlleva un proceso de semiosis ilimitada" (Rojas, pp. 184-185).

2.3. La relación texto-imagen

En este paradigma resulta necesario precisar qué entendemos por entimema literario y cómo se diferencia de su funcionamiento en el ámbito gráfico. En ambos casos, el principio fundamental es la omisión: una parte del mensaje permanece fuera del texto o de la imagen y corresponde al receptor (lector) reconstruirla. Lo omitido, por tanto, no constituye una simple ausencia de información, sino una estrategia retórica que participa activamente en la construcción del sentido. En este sistema la brevedad se convierte en una herramienta de precisión donde cada palabra seleccionada actúa como un detonante que activa la enciclopedia cultural del receptor, pues "por esta razón, son igual de importantes las palabras expresadas y las palabras se esconden" (Vizcaíno Mosqueda p.64). Esto significa que, en una obra breve o minificción, aquello que no se dice puede tener un peso semántico equivalente a aquello que sí se expresa.

En la minificción literaria, esta estrategia se manifiesta principalmente mediante la elipsis verbal. La brevedad exige una selección rigurosa de las palabras: cada elemento del texto puede funcionar como una señal que conduzca al lector hacia aquello que permanece implícito. El sentido, entonces, no se encuentra únicamente en la superficie de lo escrito, sino también en la relación que el lector establece entre lo dicho y lo omitido. En este sentido, el entimema puede entenderse como una estructura argumentativa incompleta de manera deliberada: una de sus premisas no aparece de forma explícita y debe ser recuperada mentalmente por el receptor a partir de sus

conocimientos, experiencias e inferencias.

Esta operación se relaciona con la concepción de la elipsis, cuya importancia está en comprender la ausencia como un espacio de participación. El autor no elimina información de manera arbitraria; construye un vacío que el lector debe completar para producir una interpretación. Como se expone a continuación:

> Barthes define la elipsis como la supresión de elementos sintácticos, pero esta supresión no significa una degradación, no se trata de un silogismo truncado en un sentido negativo, sino que la construcción de un espacio vacío debe ser rellenado por el receptor; este es quien se ocupa de incluir el argumento (Vizcaíno Mosqueda p.64).

Por otro lado, en la minificción gráfica, este mecanismo adquiere una dimensión adicional, porque la omisión no depende únicamente del lenguaje verbal. La imagen puede ocultar personajes, acciones, antecedentes o consecuencias, mientras que el texto proporciona únicamente los elementos indispensables para orientar la interpretación. El sentido surge, así, de la relación entre aquello que se muestra, aquello que se dice y aquello que deliberadamente permanece fuera del cuadro. El receptor debe establecer conexiones entre estos elementos y reconstruir una situación que la obra presenta de manera parcial. Por ello, mientras el entimema literario trabajo principalmente con la supresión de información verbal, el entimema gráfico amplía este procedimiento mediante la interacción entre palabra, imagen y espacio ausente; entonces el entimema trasciende la condición de mero recurso para constituirse como una estructura discursiva.

En este último caso, la imagen no funciona como una simple ilustración del texto, sino como parte de la estructura discursiva. Su organización puede conducir al espectador hacia determinadas interpretaciones, provocar una respuesta emocional o sugerir relaciones que no están expresadas de manera directa. De este modo, como señala Cano (2002), las dinámicas de producción y recepción se inscriben en la tradición de la *inventio* argumental, donde la idea actúa como una herramienta intelectual que emociona y persuade para construir la verosimilitud (p.99). Desde esta perspectiva, la imagen también argumenta: selecciona qué mostrar, qué ocultar y qué relaciones establecer entre sus elementos.

Finalmente, la relación entre texto e imagen se articula mediante una interdependencia retórica y una estructura narrativa que exige la permanencia del receptor para completar el sentido. La retórica visual organiza los recursos para transmitir un sentido distinto al literal y se sitúa en el plano de la connotación[2]. Así, la construcción del sentido no reside exclusivamente en lo que la obra muestra, sino

[2] Como lo afirma María Acaso López en su libro El lenguaje visual (2009), donde expone que, dentro de la comunicación visual, la connotación puede entenderse como el nivel de significado que "emerge cuando el signo deja de operar únicamente como representación literal y comienza a activar asociaciones culturales, simbólicas y subjetivas en el espectador. Dado que todo signo es una unidad que representa otra cosa, su lectura no se agota en el plano físico o denotativo (ligado al significante), sino que se desplaza hacia el significado, entendido por convenciones sociales y por la experiencia individual: el icono se convierte en símbolo cuando se pasa a la observación y captación del mensaje subjetivo de un signo" (pp. 40-41).

también en aquello que decide no mostrar. El receptor debe realizar un proceso de inferencia y cierre para relacionar los fragmentos disponibles y completar la situación sugerida. La imagen puede incluso sustituir un elemento por otro mediante relaciones de semejanza o contigüidad, generando asociaciones que permiten construir un universo alegórico a partir de objetos cotidianos. El entimema gráfico se convierte, de este modo, en una estrategia de condensación para ampliar el espacio interpretativo y la participación del lector en la producción de sentido.

2.4. La estructura narrativa

A diferencia de la narrativa tradicional, cuya secuencia hipotáctica sujeta los eventos a una subordinación lógica y cronológica de causa-efecto, la arquitectura interna de la minificción gráfica en JIS se organiza mediante la parataxis (Zavala 2006, p. 74). Frente al relato clásico que busca garantizar una anécdota lineal, la viñeta contemporánea renuncia a la jerarquía discursiva para coordinar unidades autónomas y recombinables. Esta fragmentación permite que cada pieza opere como un fractal de un universo mayor, donde la autonomía del fragmento suspende la resolución explícita y exige una lectura entre líneas para atar los cabos sueltos dejados por la elipsis (Zavala, 2024, p. 120).

En este sistema, la viñeta deja de se una representación cerrada para transformarse en una "mancha de Rorschach literaria": un dispositivo polisémico donde el sentido no es un dato unívoco otorgado por el autor, sino el resultado de una negociación activa en los silencios del texto (Zavala 2024, p.121). Bajo esta lógica, la construcción de la verosimilitud ficcional depende del enmarcamiento (framing) de la atención y del mecanismo de focalización de la mirada, de poner "en marcha las reglas de verosimilitud que la hacen posible" (p.59); cuyo resultado es convertir al lector en un agente situado que complementa las fisuras narrativas a partir de su enciclopedia cultural.

Luego, este descentramiento estructural transforma la noción misma de desenlace en el relato breve. Lauro Zavala (2006) señala que el minicuento clásico se rige por un final epifánico, concebido como un mecanismo de resolución que otorga coherencia orgánica a la totalidad de la estructura (p.88). Bajo este paradigma tradicional, la "verdad narrativa" se ofrece explícitamente en las últimas líneas, donde el personaje y el lector comprenden el desenlace de manera simultánea (Zavala, 2024, p.120). Formalmente, la epifanía posee una naturaleza anafórica: el sentido se clausura al explicarse en función de los acontecimientos narrados previamente en el texto.

Por el contrario, la minificción contemporánea adopta un final catafórico, el cual funciona como un "simulacro de final" que no clausura la historia, sino que la proyecta hacia el futuro de la recepción (Zavala, 2024, p.120). Este cierre se caracteriza por ser abierto e inconcluso; su eficacia no reside en lo que revela de forma explícita, sino en cómo obliga al receptor a transformarse en un prosumidor que ejecuta una relectura irónica para completar el sentido en su mente.

En el terreno de la minifición visual, esta oposición se manifiesta en el montaje y la focalización (Zavala, 2024, p.34). Mientras el formato clásico emplea una transición del Plano General (PG) al Primer Plano (PP) para contextualizar la escena antes de resolverla, la viñeta de JIS elimina el Plano General e irrumpe directamente en un Primer Plano. Se genera así un inicio anafórico (in media res): la imagen capta un detalle o consecuencia posterior de un hecho consumado que oculta el contexto global,

delegando en el espectador la tarea de reconstruir las coordenadas ausentes.

2.5. En síntesis: un modelo para analizar la viñeta como minificción gráfica

Para analizar la viñeta autónoma como una modalidad de minificción gráfica, se propone un modelo sintético que organiza la estructura narrativa a través de cuatro ejes fundamentales. Este modelo permite desglosar cómo una imagen estática logra comprimir y expandir un relato completo en la mente del receptor.

Las viñetas de JIS no deben entenderse como fragmentos subordinados a una totalidad narrativa mayor, sino como una unidad autosuficiente cuya lógica interna responde a un principio de condensación extrema. En este sentido, su funcionamiento se aproxima al modelo del fractal narrativo: una estructura que replica, en esa escala mínima, las tensiones de un sistema más amplio. Como señala Zavala (2024), el fractal construye una "unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece" (p. 31). La aparente paradoja de autonomía y dependencia simultáneas, define la naturaleza de la viñeta como independiente en su ejecución, pero resonante dentro de un campo de significaciones seriadas.

El primer eje, correspondiente a la organización espacial, implica una ruptura con la lógica hipotáctica de la narración clásica. Frente a la subordinación jerárquica de eventos, la viñeta opera mediante la parataxis, es decir, a través de una disposición de elementos que sostienen su independencia estructural. Esta lógica se articula visualmente en la noción de Plana propuesta por Manuel Barrero (2012), entendida como "la superficie sobre la cual el autor organiza el relato de historieta sin manipulación previa" (p.46). Así, la viñeta no se inscribe en una secuencia rígida, sino en un campo potencial de reorganización, donde el orden no determina el sentido de forma unívoca.

El segundo eje aborda la focalización y el tratamiento del tiempo, donde se produce una inversión significativa de la lógica narrativa tradicional- En lugar de avanzar hacia un clímax, la viñeta parte de un acontecimiento ya consumado, desplazando el interés hacia sus implicaciones. Zavala (2024) sintetiza este fenómeno al afirmar que lo anafórico es suplido por lo catafórico dentro de la minificción, considerando que el final sólo se anuncia leyendo entre líneas. En términos visuales, esta inversión se traduce en una economía de planos que privilegia el salto de primer en primer plano, eliminando transiciones y obligando al lector a inferir la continuidad ausente (p.34).

El tercer eje, la retórica del silencio, sitúa a la viñeta en el terreno del entimema gráfico. La información no se presenta de manera exhaustiva, sino que se estructura a partir de vacíos significativos que el receptor debe completar. Vizcaíno Mosqueda (2011) lo expresa con claridad, "la construcción de un espacio vacío debe ser rellenado por el receptor; este es quien se ocupa de concluir el argumento" (p.64). Este mecanismo se potencia mediante la función de relevo descrita por Arango Pinto (2018), donde texto e imagen no duplican información, sino que se articulan para producir un sentido que emerge únicamente en su interacción. El significado, entonces, no reside en elementos aislados, sino en la tensión que se genera entre ellos en un nivel superior de la diégesis (p.310).

El cuarto eje corresponde a la recepción y redefine radicalmente el papel del lector.

Lejos de una posición pasiva, el receptor se convierte en un agente activo que reconstruye el sentido a partir de fragmentos. Zavala (2006) sostiene que el lector es el pilar de este proceso comunicativo, que implica una transferencia de la autoridad interpretativa desde el autor hacia la lectura. En este contexto, esa mancha de Rorschach de la que hablamos, exige una lectura ergódica, entendida como aquella que "exige que el lector trabaje" (p.111), es decir, que complete, reorganice y proyecte sentidos más allá de lo explícito.

En conjunto, estos cuatro ejes configuran a la viñeta como una forma narrativa de alta intensidad semiótica. Su carácter paratáctico, su temporalidad invertida, economía expresiva y silenciosa y su dependencia de una lectura activa la convierten en un dispositivo de condensación extrema (elíptica); una estructura mínima que contiene, fuera de cuadro, la proyección de una historia más amplia, latente y en constante refiguración[3].

A continuación, se ilustra de manera esquemática para precisar su entendimiento:

Eje de análisis	Concepto clave	Función narrativa y semiótica
Organización espacial	Parataxis y Plana	Sustituye la jerarquía lineal por fragmentos autónomos organizados en una superficie ideal de sentido
Temporalidad	Inicio Anafórico y final Catafórico	Sitúa al lector in media res (hecho consumado) y proyecta el sentido hacia una relectura interpretativa en lugar de un cierre resolutivo.
Retórica del silencio	Entimema Gráfico e Historietema	Omite premisas evidentes para que el receptor las recupere mentalmente, procesando la imagen como una unidad de significado de aprehensión súbita.
Recepción activa	Lectura Ergódica y Refiguración	Exige un trabajo de lectura donde el lector conecta el mundo narrado con su propia enciclopedia cultural para completar el sentido.

[3] La refiguración o Mímesis III constituye el momento culminante del proceso hermenéutico en el que el lector logra que el mundo del texto entre en contacto con su propia realidad. Este ejercicio de recepción permite al intérprete "reescribir el mundo del texto", a través de la mediación del símbolo, encontrando así posibilidades inéditas de sentido que trascienden la literalidad del texto (Evangelista p.16).

Tabla 1.- De carácter ilustrativo, de creación propia.

La selección del corpus de tres piezas denominadas "Los antiguos guerreros ahora son licenciados", "No está realmente muerto" y "Me emociona ver cómo te haces más ligera" son para responder a este muestreo intencional como una orientación para comprobar o validar que el modelo, en su versatilidad, puede funcionar frente a la diversidad formal y temática de la serie "Otro Día". Las piezas condensan los rasgos estilísticos distintivos del autor que son el trazo orgánico, el vacío contextual o la elipsis extrema; al mismo tiempo las tres viñetas abarcan tres núcleos que habitan en su clave poética: la sátira burocrático-institucional, la especulación metafísica sobre la muerte y la disolución afectiva. En tanto que átomos narrativos concebidos para una aproximación independiente en la semiósfera digital, esta muestra permite operacionalizar el modelo desde las cuatro dimensiones analíticas propuestas.

3.- Análisis de tres viñetas de JIS a partir del modelo propuesto

3.1. La burocracia del absurdo: "los antiguos guerreros ahora son licenciados"

La viñeta de los "hongos licenciados" no sólo despliega un gesto humorístico, sino que articula un modelo complejo de significación que puede releerse a partir de cuatro ejes analíticos: organización espacial, temporalidad, retórica del silencio y recepción activa. En conjunto, estos ejes permiten comprender la pieza como un fractal narrativo, que en términos de Zavala (2024) representa la parte de un todo, y con la cual tiene una relación metonímica (p.223). Este microuniverso traslada la lógica burocrática al reino fungi, produciendo una sátira donde la profesionalización sustituye a la épica; los antiguos guerreros ya no consumen hongos, ahora portan un título.

La viñeta prescinde de una lógica secuencial jerarquiza para operar mediante la parataxis. No hay progresión narrativa ni subordinación de eventos; lo que existe es un fragmento autónomo que se sostiene por sí mismo. En este sentido, la imagen funciona como una Plana, es decir, como la superficie ideal donde el sentido adquiere una temporalidad lineal. La ausencia de fondo intensifica esta condición, ya que no hay contexto que organice la lectura desde afuera. El espacio queda reducido a los personajes y a su gesto, obligando a que el sentido emerja de su disposición interna. Esta economía espacial no empobrece la escena; la vuelve más densa, por que elimina lo accesorio y deja al lector frente a una imagen que debe ser interpretada sin andamiaje.

El inicio es anafórico y el cierre es catafórico, pues suprime el acontecimiento central. Los hongos ya son licenciados; el proceso que los llevó a esa condición está suprimido. Esta omisión concentra la carga narrativa en el resultado, generando una imagen estática, casi ceremonial, donde los personajes parecen congelados en un retrato institucional, una especie de postal citadina. El cierre es catafórico, en lugar de resolver, proyecta. La viñera no explica cómo ocurrió la transformación ni cuáles serían sus consecuencias, pero deja abiertas las líneas interpretativas, empujando al lector hacia una relectura donde el absurdo se expande. Lo que parece un final es, en realidad, un disparador.

La retórica del silencio, o el entimema gráfico, se muestra a través del núcleo de la viñeta. La omisión de premisas ¿por qué hongos?, ¿por qué licenciados?, ¿qué ocurrió

antes? Configura un entimema gráfico donde el lector debe completar el argumento. Vizcaíno Mosqueda (2011) lo sintetiza cuando afirma que hay una edificación dentro del espacio vacío, el cual debe ser llenado por el receptor (p.64); es este vacío una estructura para la posibilidad, sobre todo en la que la imagen logre funcionar como un historietema, esa unidad mínima de significado que se aprehende de forma súbita, pero cuya densidad semántica se despliega en la mente del lector. A esto se suma la relación de relevo entre texto e imagen, el término "licenciados" no describe, sino que reconfigura. La introducción abre esa capa de sentido que desplaza a la imagen hacia la sátira social, donde la institucionalización aparece como una forma de domesticación simbólica. El significado no reside en los hongos ni en la palabra, sino que es el choque entre ambos códigos: el de lo temporal y del de lo espacial.

En la lectura de la viñeta, el receptor proyecta el escenario reconocible: oficinas, trámites jerarquías y rituales de validación profesional que están explícitos, pero se activan de inmediato en la mente desde el código socio-cultural. Los hongos dejan de ser organismos para convertirse en sujetos que generan un heterocrítica, pues uno de los personajes le recuerda al otro lo que son los hongos (o al menos lo que representaban) y éste reacciona negativamente, indicando que no hay tiempo. De tal modo, la escena se desplaza del plano de lo irreal y "pacheco" hacia una interpretación donde la domesticación simbólica y la pérdida de lo épico se leen como parte de una realidad cultural compartida: dejar de ser caballeros águila y convivir con el establecimiento burocrático de un horario.



Figura 1. Imagen publicada el 15 de agosto del 2025, tomada de su red social Facebook.

Lejos de ofrecer un chiste visual cerrado o un mensaje unívoco, la viñeta abre su posibilidad interpretativa apelando a la participación activa. El vaciamiento del fondo y la elipsis del proceso de transformación, la responsabilidad interpretativa recae en el

observador, quien debe reconstruir el acontecimiento ausente, proyectar sobre el espacio en blanco las atmósferas institucionales de la burocracia y descodificar la tensión irónica del título. De este modo, la escena trasciende la mera anécdota simbólica donde cada acto de lectura reactiva la capacidad del lector y refigura el significado de la domesticación cotidiana frente a la convivencia con lo natural.

3.2. Metafísica del féretro: el simulacro de la Muerte

La viñeta puede leerse como fractal de obsesión metafísica que atraviesa la poética del autor: una unidad autónoma que condensa, en escala mínima, la interrogación a la muerte y la persistencia del ser. En este microuniverso, el trazo suelto y las figuras descuadradas no buscan estabilizar la representación, sino tensionarla; la forma misma parece tambalearse, como si la materia gráfica replicara la incertidumbre ontológica del personaje protagonista. El ataúd deja de ser un contenedor de lo definitivo para convertirse en un umbral ambiguos donde la muerte no termina de ocurrir.

Desde la organización espacial, la viñeta opera para una lógica paratáctica que sustituye cualquier jerarquía narrativa lineal. No hay progresión ni encadenamiento de acciones, sino una disposición autónoma de elementos en una plana que funcionan como superficie ideal de sentido. La escena no depende de un antes ni de un después visibles: el cuerpo, el féretro y la interrogación coexisten en un mismo plano sin subordinación. Se elimina cualquier anclaje contextual que organice la lectura de forma externa. Todo ocurre allí, en se espacio mínimo, como si debiera emerger desde dentro del féretro.

En términos de temporalidad, la imagen se sitúa in media res mediante un inicio anafórico: el personaje ya está dentro del ataúd, y el acontecimiento central que es la muerte, ha sido desplazado fuera de cuadro. Sin embargo, lejos de constituirse como un hecho consumado, este inicio abre una fisura que se proyecta hacia el futuro. La pregunta es "¿reaparecer o seguirme de largo? Introduce un cierre catafórico que no resuelve, sino que difiere cuál es el sentido de la sentencia. Esto es un simulacro de cierre, que, en lugar de clausurar la escena, activa su relectura. La muerte no conclusión sino intervalo, es una pausa donde la existencia aún se debate entre continuar o extinguirse.

El tercer eje, o la retórica del silencio, se encuentra a través de la omisión de los deudos, del ritual funerario y de cualquier validación social de la muerte, configurando el entimema gráfico donde las premisas deben ser reconstruidos por el lector. Cuando el texto elimina lo esperado, en ese vacío, nacido súbitamente y de carácter ambiguo, la imagen se proceso como una historieteta, expandiéndose en la mente del receptor.

Finalmente, en el plano de la recepción activa, la viñeta implica la lectura ergódica, pues, ausente de verdad explícita, lo que hay es una estructura abierta que demanda la activación de la experiencia cultural del receptor. La escena se desplaza del absurdo hacia una dimensión reconocible: la duda frente a la muerte, la incertidumbre sobre la continuidad del yo, la sospecha de que incluso el final puede ser irreversible. El lector no sólo va a refigurar esa crisis del personaje, sino que le parecerá verosímil al proyectar sobre ésta sus propias concepciones sobre la existencia y la trascendencia de la vida sobre la muerte, pues en lugar de afirmar el fin, la viñeta la pone en duda, es tan cierta la muerte en realidad que nos inquieta, lleva a la pregunta es si, simplemente,

¿nuestra interpretación podría convertirse en nuestro propio trazo, en un dibujo inacabado, que logra perpetuarse suspendido en el tiempo?



Figura 2.- Imagen publicada el 14 de agosto del 2025, tomada de su red social Facebook.

3.3. La poética de la disolución: "me emociona cómo te haces más y más ligera"

La viñeta despliega una de las operaciones radicales en su poética: la disolución del ser como experiencia estética, afectiva y ontológica. En ella, la imagen no representa un acontecimiento, sino un proceso de fuga. La figura femenina-o su resto- se desvanece en el espacio en blanco, mientras un personaje masculino contempla la transformación con una emoción ambigua. Esta escena mínima funciona como fractal narrativo que condensa la cosmogonía del autor: un universo donde la materia se vuelve inestable y la identidad se disgrega en lo etéreo. Es un elemento narrativo que, pese a su autonomía formal, reclama la pertenencia de la totalidad, en este caso es la incertidumbre metafísica que atraviesa la obra de JIS.

Desde la organización espacial, la viñeta se articula como una Plana donde los elementos coexisten sin jerarquía narrativa. No hay profundidad ni contexto: sólo un campo blanco que es una superficie ideal de sentido. El trazo suelto intensifica esta condición, permite que mute y desdibuje los límites entre el cuerpo y la atmósfera. La figura femenina no se eleva; se disuelve. Este vaciamiento de la forma no sólo afecta a la representación, sino que reconfigura el espacio mismo, convirtiéndolo en un territorio de tránsito donde la materia pierde densidad. Así, la viñeta no describe un lugar, sino un estado: el de inminente desaparición.

En el plano de la temporalidad, la escena se sitúa en el inicio anafórico cuando se comprende que el proceso de sublimación ya está en desarrollo cuando el

lector accede a la imagen: no hay origen visible, sólo un devenir en curso. Como en la minificción, la narración es un desplazamiento del acontecimiento hacia lo ausente e intensifica la percepción de lo efímero. El cierre, por su parte, es la desaparición y no la clausura de un sentido, sino es proyectado hacia una relectura. La pregunta no es qué ocurrió, sino qué significa que alguien se vuelva "más y más ligera".

La retórica del silencio articula el núcleo semiótico de la viñeta. Ausente el fondo, el contexto y la resolución, convierten la viñeta en un entimema gráfico, donde el blanco no es un vacío, sino el germen de las preguntas: ¿la figura se libera o se desvanece?, ¿asciende o desaparece?,¿es una epifanía o una pérdida? Este silencio productivo se potencia mediante la relación entre el relevo del texto y la imagen. La frase no describe lo que vemos, sino que complementa. Es esta interdependencia donde se sitúa el sentido superior de la diégesis, en lo visual y lo verbal contenidos para producir esta ambigüedad crítica.

Finalmente, el eje de recepción activa, y la lectura ergódica actúan como una interpretación multívoca, por que la escena refigura una especie de alegoría inestable de los vínculos afectivos contemporáneos: la ligereza puede leerse como liberación, desprenderse de lo que pesa, pero también como disolución, es decir, perder la consistencia, desaparecer de la mirada del otro. El lector no sólo aprende a completar este juego irónico, fuera de toda verdad y cargado de verosimilitud al aproximarse más que a la risa al enmarcamiento de una situación trágica. Jis construye una poética donde el amor, es, quizá, asistir al momento de la evaporación del otro, o concurrir durante su pérdida progresiva. Ya nada queda, si el afecto es llevado al extremo "hasta casi tocarse".



Figura 3.- Imagen publicada el 30 de agosto del 2025, tomada de su red social Facebook

4. La ironía como eje central de la minificción gráfica

La ironía en la serie Otro Día no es un resultado natural o la búsqueda por el remate humorístico, es más una estructura de pensamiento, el método, un principio activo que permite que la viñeta exista como minificción gráfica. En este laboratorio visual, la ironía funciona como el motor de la verdad: "la ironía funciona como un ácido retórico que disuelve las fronteras del género "(Zavala 2006, p. 25) No hay cuento, ensayo o poema en estado puro; hay restos de éstos. Bajo esta premisa, las estructuras del cuento clásico (exposición, nudo y desenlace) aparecen únicamente en forma de simulacro, despojando al texto de su carácter resolutivo para transformarlo en una "máquina de pensar" (Zavala 2024, p. 46). Hay simulacros de formas narrativas que se presentan para ser erosionadas. La viñeta no cuenta, sino que hace guiños, insinúa y describe desde la deconstrucción de los significados.

No hay estabilidad en esta operación, si JIS practica una ironía inestable, es por que la interpretación queda a la intemperie. Como se ha señalado, en este modelo "la intención del narrador es irrelevante y toda la responsabilidad de la interpretación recae sobre el lector" (Zavala 2006, p.140). Esta transferencia de autoridad interpretativa exige una lectura ergódica. El receptor deja de ser un agente pasivo para constituirse como un lector entre líneas que reconstruye significados sumergidos en los silencios del autor.

La sátira social y el inicio anafórico, la ironía surge del choque entre el registro biológico y el lenguaje institucional, por ejemplo, en la viñeta de los hongos licenciados La pieza opera como un fractal que sitúa el lector ante un inicio anafórico, ya que "la ironía es un recurso subversivo porque altera un orden y manifiesta una verdad" (Perucho p.148), como se analizó en "Los antiguos guerreros" en el apartado 3.1.

El vacío también ironiza., no sólo como ausencia pasiva, sino como dispositivo activo de desestabilización semántica. La ironía no se limita al juego entre lo dicho y lo significado, se despliega como una estructura compleja que articula distintos niveles de sentido. Puede reconocerse, en primer término, la ironía situacional, donde la escena presenta una incongruencia evidente, por ejemplo, un muerto que duda, una figura que se disuelve mientras alguien siente una profunda emoción, pero esta incongruencia no se resuelve en el plano anecdótico, sino que abre una fisura ontológica. A ella se suma una ironía dramática, en la que el lector percibe la tensión entre lo que el personaje enuncia o experimenta y lo que realmente está en juego: la desaparición, la perdida, la inestabilidad del ser.

Sin embargo, estas categorías resultan insuficientes sino se considera la opción más radical: la ironía inestable que no fija un sentido último (Zavala 2006, p.140). Aquí, la ironía no conduce a una verdad oculta, sino que multiplica las posibilidades interpretativas hasta volverlas irresolubles. En este caso, la ironía no sólo es parte de un recurso retórico, sino que se convierte en el motor del discurso sobre la condición humana. A pesar de que no hay una posición segura y definitiva desde la cual interpretar aún la viñeta gráfica, debemos resolver a través de la sutileza que da la mediación lectora, la prudencia de caer en interpretaciones fuera de lo que se propone a través del modelo de interpretación, para ello el término de la refiguración, como parte del proceso mimético (Evangelista p. 30).

En última instancia, la ironía en JIS es una herramienta de conocimiento que

"reformula todo aquello con lo que estamos familiarizados" (Zavala 2024, p. 54). La viñeta fractal demuestra que una minificción gráfica no necesita de una extensión superior para tener profundidad y discurso, ay que su valor literario surge de la capacidad de cooperación del receptor (Zavala 2006, p. 26). Al "deshacer la maquinita" (Rosas, pp.13-15) como lo hace JIS, en esta visión de laboratorio creativo, confronta al lector-espectador, al prosumidor a sobrepasar el límite de la incertidumbre, en donde la verdad siempre es una construcción contextual y compartida. En este marco, la ironía funciona como una estrategia deconstructiva que disuelve cualquier jerarquía entre el sentido literal y figurado. Lo que presenta no es una doble lectura estable, sino la proliferación de sentidos en tensión. Así, la viñeta no ofrece una clave interpretativa, sino un campo de fuerzas donde el lector debe asumir el riesgo de significar sin garantías. La ironía es también una herramienta de descomposición.

5. Conclusiones

La investigación confirma que la viñeta dentro de la producción de José Ignacio Solórzano trasciende la función de una ilustración accesoria para constituirse como una modalidad autónoma de minificción gráfica. El modelo de los cuatro ejes permite comprobar que la brevedad en estas piezas no es solo una restricción de espacio, sino una estrategia donde el silencio y la elipsis operan como motores de sentido.

Desde la organización espacial, se observa que el uso de la plana y el trazo suelto diluyen la consistencia de las figuras, transformándolas en presencias vaporosas que habitan una cosmogonía de la incertidumbre. En el eje de la temporalidad, se validó que JIS rompe la estructura resolutiva tradicional mediante inicios anafóricos y simulacros de cierre. Estas piezas involucran al lector en procesos ya comenzados que no concluyen en la página, sino que invitan a una relectura obligatoria.

La retórica del silencio podría ser una herramienta central en el estudio del género. La relación de relevo entre el código icónico y el lingüístico permite que el texto aporte una carga filosófica que traslada el mensaje a un plano superior de la diégesis, transformando lo cotidiano en una paradoja existencial. Asimismo, el eje de recepción demostró que las obras requieren una lectura ergódica donde el receptor asuma la responsabilidad de completar vacíos, convirtiéndose en un prosumidor que refigura el mundo del texto desde su propia experiencia cultural.

Como postura final, considero que este método de análisis puede extenderse para el estudio de la narrativa gráfica contemporánea. Al integrar espacio, tiempo, silencio y recepción, se logra trascender a la lectura superficial del "chiste" visual para entender la viñeta como un fractal de la condición humana. La ironía funciona aquí como un ácido que desarticula las jerarquías entre lo real y lo ficcional, enfrentando al lector a una estética de a la incertidumbre donde el valor de la obra reside, precisamente, en su capacidad de generar significados sin ofrecer garantías definitivas. Hay qué leer la viñeta de JIS para, como dice el teórico literario Lauro Zavala, vacunarnos del poderoso virus de la literatura.

Referencias bibliográficas

Acaso, María. *El lenguaje visual.* Barcelona, España: Paidós. 2009 https://lumen.uv.mx/resources/files/documents/2024/2/3/10064/8839b083-3339-44f1-81a0-676845ecee6a.pdf

Arango, L. G. "Yuxtaposición, intertextualidad y humor en los memes de la Reforma de Telecomunicaciones en México". *Redes.com* 15 (2017), 305-331. https://doi.org/10.15213/redes.n15.p305

Barrero, Manuel. "De la viñeta a la novela gráfica: un modelo para la comprensión de la historieta". *Tebeosfera, 2.* 7, 2012., p 29-60 https://www.tebeosfera.com/documentos/de_la_vineta_a_la_novela_grafica._un_modelo_para_la_comprension_de_la_historieta.html

Cano, A. G. "El cartel y su lenguaje" (Tesis de posgrado). *El código icónico-fotográfico.* Universidad Autónoma de México, Ciudad de México.(2002) https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/18585e14-1c4a-41b7-934a-43e06c3017b3/content

Evangelista, Iram Isaí. *Analogía y Literatura: Un método para la interpretación del texto literario*. Chihuahua: Universidad Autonoma de Chihuahua; Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2024.

Fernández, B. (12 de 02 de 2015). Jis es dios. *Letras Libres*, pág. s.p. https://letraslibres.com/revista-mexico/jis-es-dios/

Francisca Noguerol Jiménez; María Ángeles Pérez López; Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez. *Aproximaciones críticas al cuento y a las formas breves: Andrés Neuman en las distancias cortas.* En F. N. Jiménez, M. Á. López, Á. E., & J. Montoya Juárez, *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanomaericana del siglo XXI* (págs. 139-154). Madrid, España: Iberoamericana. 2011. ISBN 978-848489-624-1 (Iberoamericana)

Vizcaíno Mosqueda, Laura Elisa. *De la narrativa breve a la minificción (Tesis publicada).* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. México: Universidad Autónoma de México (2011). Págs 1-149 https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/328e7191-b313-45e1-aeeb-e83c93116235/content

Perucho, J. (2020). "Archivo del microrrelato mexicano. Fuentes para su estudio (1917-2020)". *Conceptos*, 1, 129-171. https://doi.org/https://dx.doi.org/10.46608/conceptos2020a/art8

Rojas, P. G. "Apuntes teóricos sobre el rol del lector en la microficción integrada". *Tesis (Lima), 18*,14, (2021), 179-208. https://doi.org/10.15381/tesis.v14i18.20705

Rosas, O. *Entrevista: "*Mi aportación a la historieta mexicana está en los temas abstractos: JIS". Sinembargo. Periodismo digital con rigor. [12 de enero de 2025.Ciudad de México, México]:s.p. https://www.sinembargo.mx/4601601/entrevista-mi-aportacion-a-la-historieta-mexicana-esta-en-los-temas-abstractos-

Urrutia, Á. A., & Mateos, M. Á.. "De la Intertextualidad a la Hipermedialidad". *UNED Revista Signa, vol.33,*(2024) pp 45-72. https://doi.org/https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38813

Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio.* Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de literatura. 2006

Zavala, Lauro *Para una teoría de la minificción.* Editorial Isla Negra. 2024

Índice de figuras

Solórzano, J. I. (2025). Otro Día [viñeta]. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163339285472867&set=pb.651992866.-2207520000

Solórzano, J. I. (2025). Otro Día [viñeta]. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163335179952867&set=pb.651992866.-2207520000

Solórzano, J. I. (2025). Otro Día [viñeta]. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10163398157577867&set=pb.651992866.-2207520000